

L'ART SACRÉ

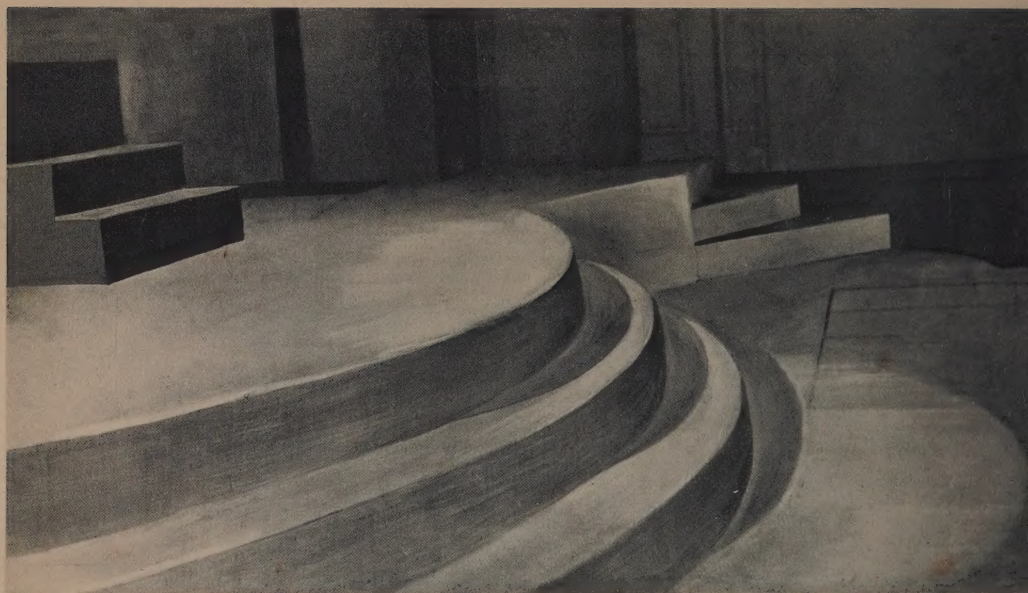
Revue mensuelle



COPEAU PARLE

5 - 6

Janvier-Février 1954



La scène libre au gré des fictions..

MONSIEUR COPEAU je le respecte : C'est un grand travailleur». Cette louange d'un vigneron bourguignon aurait touché au plus profond du cœur celui que ses disciples appelaient le « Patron ». L'opinion des paysans de la Côte, ces acharnés, ces maîtres en qualité française, pesait sur lui d'un autre poids que les finesses de la critique.

Jacques Copeau a beaucoup travaillé. Dans sa chambre de Bourgogne, les dossiers, les notes, les papiers accumulés, témoignent de l'effort soutenu de ce grand esprit. Quelques masques au mur, instruments de laboratoire du Vieux-Colombier, des livres, ceux que l'on lit et ceux que l'on écrit, un journal fidèlement tenu à jour, tout est encore frémissant d'une vie intense que des années de retraite, de guerre ou de maladie ont cachée aux yeux du public.



Décor pour Saül au Vieux-Colombier.

Une lumière guidait cet effort, mais cette clarté n'était pas celle d'idées préconçues. Copeau se soumettait au jeu, épuisant pour de faibles esprits, d'oublier ses principes pour les retrouver vivifiés dans le flot de ses lectures, de ses observations et de ses expériences. Il voyait. Il saisissait dans les grands textes, dans le cercle de ses amitiés et dans le fruit de ses essais, les reflets changeants d'inébranlables certitudes. Il a passé sa vie en quête d'une forme nouvelle d'expression théâtrale. On l'a traité de doctrinaire, mais rien n'était plus éloigné de son genre d'esprit que les rigidités du dogmatisme. Il voyait ce qu'il fallait faire, mais souvent il demeurait seul à voir. Des comédiens l'ont déçu, beaucoup de ses disciples ont répété sans humour ses aphorismes. Sourcier prodigieux, il se sentait capable de faire remonter du fond des cœurs le flot d'une poésie dramatique fortement et clairement exprimée. Les poètes l'ont trahi. Voyant, il a prophétisé dans une terre aride.

Le Vieux-Colombier s'était jadis enflammé à l'improviste, comme un incendie de forêt, dans les ténèbres d'une terrible décadence. Cet essai vécut peu. Brûlant le combustible d'un enthousiasme anormal, nul n'était en mesure de soutenir un tel effort. Copeau, d'ailleurs, voyait déjà plus loin. Dans le succès il savait lire les promesses et dans son échec partiel le cri d'une civilisation mortellement blessée. Il découvrit sa vocation de précurseur. Quittant la création pour l'expérimentation, il déserta la scène pour préparer un retour offensif d'un théâtre vivant. Dans un accès salutaire de détachement, il s'enfuit de Paris, il s'en fut en Bourgogne faire le bilan de ses travaux. Comme un pêcheur prudent, il s'assit sur la berge pour trier le fruit de sa pêche et mettre les bons poissons dans un vivier. Les comédiens qui le suivirent étaient plus sûrs de leurs désirs que des moyens de les faire fructifier. Ce fut le temps des « Copiaux », du jeu sans tricherie à même le ciment d'une cuverie bourguignonne.

Ce détachement fut sa force. Il considéra toujours d'un œil lucide les réalisations qui, très tôt, se réclamèrent de ses principes. Il n'accepta jamais d'apparents succès. Epris de sincérité, il souleva les masques pour révéler les caricatures. Un temps il prêta attention aux essais d'un théâtre sacré dont Ghéon fut parfois le poète. Le triomphe des formules l'attrista. Il finit par se désintéresser complètement d'un art grevé d'incohérences, de platitudes et de poncifs.

Le Copeau de Pernand, solitaire, travailleur, chantre de saint François, méditant les grandeurs de Shakespeare et de Molière, sortant de sa retraite pour ressusciter un jour de fête un Miracle de la Charité aux hospices de Beaune, ce Copeau-là est encore tout proche, vivante leçon de rigueur et de sincérité.

Fr. A.-M. Cocagnac.

Copeau a beaucoup parlé, mais il refaisait toujours la même conférence sans se répéter. Ces extraits nous livrent l'essentiel de son message, la moelle de son enseignement.

Le premier de ces textes est entièrement inédit. Le second est un extrait de la conférence. Le troisième recueille ses impressions de Solesmes. Fêtes, solennité, recueillement : trois mots qui introduisent au cœur du mystère de la célébration sacrée.

Nous tenons à remercier très spécialement Madame M. H. Dasté qui nous a ouvert un large accès aux manuscrits de son père, ainsi que Monsieur Lucien Aguéttand à qui nous devons une grande part de la documentation photographique concernant le Vieux-Colombier.



Beaune 1943.

Le Miracle du Pain Doré.

L'ESPRIT DE CÉLÉBRATION

FÊTES

C'est en célébrant, en commun, des fêtes traditionnelles que nous prenons le mieux conscience de l'esprit qui doit nous inspirer, si nous voulons être des créateurs et les serviteurs d'un art qui ait sa raison d'être.

Je vous ai enseigné que le véritable esprit dramatique est précisément cet esprit de célébration. C'est un esprit religieux, un esprit de communion. Les hommes réunis, en un certain lieu propice au culte qu'ils veulent célébrer, à une certaine date invariable de l'année, qu'ils ont attendue, à laquelle ils se sont préparés, pensent à une même chose, croient à une même chose qui est meilleure qu'eux-mêmes, et ils s'offrent à elle, ils tâchent de se hausser jusqu'à elle, ils l'appellent et la désirent, ils se retrouvent en elle les uns les autres, ils s'aiment en elle les uns les autres. Et leur récompense est dans cet apaisement, dans cette sérénité où, le temps que dure cette célébration, ils sentent fondre et s'évanouir

les petites différences qui les séparent, les petites hostilités qui les divisent et qui ne sont, au regard d'une idée éternelle, que mesquineries de l'amour-propre ou pure sottise.

Nous, qui ne croyons guère qu'à nous-mêmes et aux choses de la terre, et qui ne voulons pas avoir l'air d'en souffrir, sommes-nous capables encore de nous représenter ce que put être, aux siècles de foi, cette pensée de la nativité de Jésus ? Je vous prie d'y réfléchir un instant. Une pensée universelle, une pensée destinée à tous les peuples de la terre, celle de la naissance d'un roi, dont pourtant le Royaume ne devait pas être de ce monde. Une pensée unique contenue dans un instant unique : l'heure de minuit, une même pensée et une même heure, la même nuit, cette nuit où nous sommes, cette heure où nous sommes, pour tous les peuples de la terre, pour les Rois d'Orient, pour les rois d'Occident, pour les bergers et pour les pauvres. Est-ce que vous pouvez

sentir vraiment, ne fût-ce qu'un tout petit peu, quelle serait l'effrayante allégresse de votre cœur si, en ce moment même, nous pouvions croire vraiment que vient de naître un enfant, que depuis un instant il existe temporellement, un enfant par qui toutes nos faiblesses seront rachetées, toutes nos erreurs dissipées, toutes nos énergies rafraîchies, rassemblées, et désormais employées, sans que la moindre parcelle en soit perdue, à la conquête d'un monde meilleur et à la confession d'une vérité non décevante ?

Mais ce qui est merveilleux c'est que beaucoup d'hommes, sans doute la plupart de ceux qui sont ici, ne croient plus qu'à cette heure même l'enfant soit né sur la paille de Bethléem, et vingt siècles pourtant n'ont pas effacé du cœur de ces hommes la croyance à l'idée de la Nativité. Quelles que soient nos philosophies, quels que soient nos problèmes personnels, nos inquiétudes et nos doutes, nous n'avons pas cessé d'être chrétiens. Nous pouvons célébrer Noël en chrétiens. Nous croyons toujours qu'un monde meilleur existe et qu'il vaut la peine, et qu'il est de notre dignité d'hommes de nous mettre en marche pour le conquérir.

Le monde n'est pas pour nous. Il est en nous. Pour ma part je ne crois pas et je ne suivrai pas ceux qui annoncent l'avènement du bonheur universel dans un monde temporel radicalement transformé par la haine et par la destruction. Ceux qui prêchent un tel évangile nous convient à la vengeance et non pas à la justice. Je crois à la raison et je crois à la charité. Je crois à celui qui me dit : Tu n'as droit à rien en ce monde qu'à t'efforcer de devenir toi-même moins injuste et moins futile. Travaille, épure ta volonté, détache-toi de ce qui est périssable, éclaire ton esprit dans la contemplation de ce qui est beau, sois patient, modeste, aime ton prochain comme toi-même car quand je posséderais toute la science du monde, « si je n'ai pas la charité je ne suis qu'un airain sonore et qu'une cymbale retentissante ».

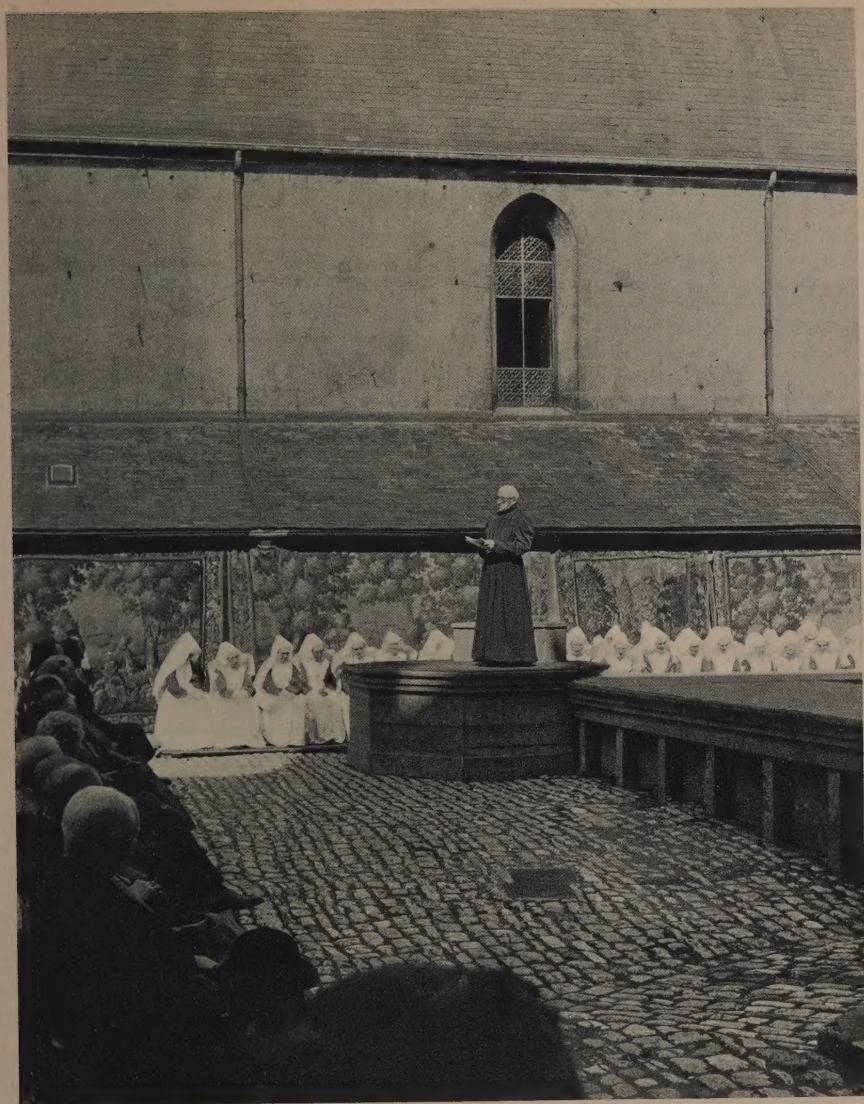
Si je connaissais une vérité plus haute et plus féconde que celle-là je vous la proposerais. Mais je n'en connais pas. Et je vous parle de vérité, parce que le scepticisme me fait horreur, parce que, si nous avions quitté un monde d'apparences et de frivolité, si nous avons tâché de reprendre pied dans un monde de réalité, c'est pour servir une vérité.

SOLENNITÉ

La dignité originelle du théâtre tient à sa solennité. Vous connaissez l'attrait des plaisirs défendus. La peine qu'on rencontre à se les procurer leur donne un saveur qui peut être perverse. Mais qui ne connaît pas la morne débauche des plaisirs à vendre qui sont à la

portée de quiconque tient serrée dans sa main, au fond de sa poche, une pièce de monnaie. Le divertissement quotidien que l'argent peut acheter, non seulement en toute saison mais à toute heure du jour, qui n'est en nous que la cause ou le résultat d'une excitation, qui n'est qu'un divertissement, perd toute signification, il n'a d'autre raison d'être que de nous détourner de nous-mêmes. La proposition du spectacle au-delà de l'immédiat, sa connexion avec certaines saisons, certaines dates de l'année, certaines circonstances de la vie sociale, certaines célébrations de la vie nationale, voilà qui vous fournit un aliment au respect, à l'intelligence, à l'imagination. L'imagination individuelle pour collaborer à la célébration dramatique a besoin d'une préparation, d'une initiation.

Pour mieux comprendre cette nécessité, reportons-nous à nos souvenirs d'enfance. La promesse du spectacle, l'anticipation du spectacle comme une récompense délivrait en nous les sources les plus délicates de l'imagination. Rappelez-vous ce qu'était votre attente et ce que les délais y ajoutaient d'impatience délicate et d'amour. Rappelez-vous dans quel sentiment vous vous endormiez la veille du spectacle, vous éveillez le jour du spectacle, vous franchissiez la distance qui vous séparait du théâtre, vous passiez le seuil du théâtre, vous entriez dans la salle, respiriez son odeur, preniez votre place, attendiez le signal, voyiez enfin le rideau se lever pour vous découvrir un autre monde, et quelle résonance prenait dans votre cœur la première parole dite. Et le prestige une fois évanoui, le silence fait, le rideau clos, la vie normale reprise, quel prolongement infini du souvenir vous faisait revivre des émotions plus réelles que ne vous en apporte l'existence quotidienne qui n'a ni l'harmonie, ni la continuité, ni la plénitude du spectacle inventé. Nous mesurons sur une âme jeune, sur un esprit frais la puissance solennelle du théâtre. Nous le mesurons encore, à quelque degré, sur le petit public qui est le vrai public, je veux dire sur la fraction la moins privilégiée, la moins fortunée du public. L'abus presque quotidien du plaisir dramatique crée dans le public une routine analogue à celle qui émousse et détruit l'acteur professionnel, l'acteur surmené par sa profession. Il y a un public professionnel, comme il y a des acteurs et des auteurs professionnels, dans le mauvais sens du mot. Ils ont perdu leur sincérité. Le théâtre a besoin de sincérité, d'authenticité sur la scène. Il n'en a pas moins besoin dans la salle. Un public factice engendre une représentation factice. Nous jouons avec le public, et le public joue avec nous. Un public blasé qui va au théâtre avec indifférence, sans savoir pourquoi, sans en avoir besoin, sans amour ni respect, qui arrive en retard, fait du bruit en entrant, n'attend même pas la fin du dernier acte pour tourner le dos à la scène en mettant son pardessus, ce public-là n'est pas un public. Il nous méprise.



Beaune.

Et nous le lui rendons. C'est pourquoi, si souvent, nous ne trouvons notre récompense que dans la sympathie des gens de la galerie, qui ont réellement voulu venir au théâtre, qui n'y viennent pas tous les jours, qui ont fait un sacrifice pour y venir, qui y sont venus par le métro ou à pied. Cette attente préalable, cette rareté de l'émotion, cette préparation par l'attente, cette fraîcheur et cette sincérité dans la sympathie, je les trouve à un degré plus vif encore chez mes paysans fran-

çais quand ma petite troupe va célébrer au milieu d'eux, dans leurs villages, à l'occasion de telle ou telle solennité de la saison, leur terroir, leurs travaux, leurs coutumes. Ainsi notre art retrouve un peu de sa signification perdue, il reprend sa place dans la cité, son rang dans la culture, sa dignité, sa force et sa noblesse, chaque fois qu'il se rapproche des conditions primitives qui, dans la Grèce antique, aux Grandes Dionysies, faisaient de la représentation une fête religieuse.

Je puis témoigner de la paix qu'elle verse dans l'âme, de la joie qu'elle lui communique : aérée, transparente, suave et forte, équilibrée, absolument immatérielle. Ce n'est point une musique. Faut-il dire que toute musique s'arrête en deçà ? ou qu'elle devient au-delà le jeu du musicien ? Sorti du fond des âges, le chant anonyme, qui ne se connaît pas soi-même, ne tend qu'à Dieu. Servante de la prière, comme le législateur antique la voulait servante de la poésie, cette mélodie n'est que la parole élevée à son plus haut degré de puissance, « la parole agissant à la fois sur les facultés sensibles et intellectuelles (1) ».

Ici, le développement rythmique qui amplifie le mot ou le déborde, n'en est que la vibration, la prolongation spirituelle. L'âme du mot dilatée. Et de quel mot ! Père, Seigneur, Dieu, Jésus, Epoux, Ange, Vierge, Amour, Humilité, Consolation, Germination, Résurrection, Alleluia... L'art primitif, la sainteté de l'art primitif est dans cette plénitude de l'expression non détachée, non libérée du sens intérieur. Une flexibilité qui ne cherche que l'exactitude du sentiment humain. Une liberté qui n'est éprise que de respirer divinement.

Ceux qui se font un travail d'interpréter le sentiment par la parole comprennent ce que signifie cette expression : *l'épanouissement* d'un texte. Vérifier, soulever, transposer un texte écrit, par le son, le rythme et la modulation, de manière que ce sens se multiplie par lui-même sans se déformer, qu'il abonde à l'intérieur de la mesure, qu'il trouve en nous son point d'élancement le plus profond et, chez l'auditeur, son point d'arrivée le plus sensible : nous savons combien cet effort est précaire, combien limités nous sont les moyens d'y satisfaire, sans sortir de la décence et du naturel. Et si l'émotion nous fait parfois rencontrer cet accent, nous savons que l'étude la plus sincère ne suffit pas pour nous le rendre à volonté... La prière grégorienne a noté les inflexions du cœur. La voix peut être plus ou moins belle, l'élocution et le mouvement peuvent être plus ou moins parfaits. L'attitude de l'âme saura du moins se retrouver sans artifice.

Saint Benoît dit lui-même, dans la Règle, que « notre âme doit être d'accord avec notre voix ». On voudrait pouvoir saisir le secret de cet accord.

Tout est si bien lié dans la vérité catholique que, pour parler convenablement du « chant propre à l'Eglise romaine », comme l'appelle

Pie X, et de la perfection que les Bénédictins lui font atteindre, il faudrait décrire la vie bénédictine elle-même et donner une image de la Paix de Solesmes.

La mélodie qui s'exhale du chœur, à l'office, se propage au moindre détail d'une existence épurée. Et tout, dans cette existence, semble concerté pour préparer la mélodie chorale et pour y aboutir. Tout part du lieu divin, pour y revenir. Tout concourt à la louange divine. Et cette louange perpétuelle, cette perpétuelle élévation fait retour à l'homme qui lui est consacré. Elle est, avec l'étude de Dieu, la pensée qui l'accompagne, la passion qui l'occupe, le besoin qui le ramène, régulièrement, au son désiré de la cloche, devant son Créateur. Elle marque l'expression de son visage. Elle habite son corps, mesure son geste et sa démarche. Elle lui inspire une convenance propre. Elle se traduit dans sa révérence pour toute créature humaine. C'est en quoi le moine, à mesure qu'il s'approche davantage de Dieu, devient le plus humain des hommes.

Rien ne paraît réglé, dans le monastère, à la manière dont nous l'entendons par nos règlements, nos prescriptions et nos sanctions. Mais tout procède d'une harmonie qui vient du dedans, qui est à la mesure personnelle de l'homme intérieur et constamment visible, chez le religieux qui traverse la cour ou qui effleure la dalle d'une génuflexion rapide en passant devant le Tabernacle dans la communauté qui sort du réfectoire ou qui entre à l'église, dans les mouvements de l'officiant ou de ses acolytes toujours naturellement d'accord, dans les passages insensibles du cérémoniaire, dans les allées et venues impondérables des chanteurs des stalles au chœur et du chœur aux stalles, dans l'empressement aux autels latéraux pour la messe du matin, dans la séparation de la communauté, au moment du grand silence, le soir, après Complies, lorsque chacun des moines va chercher dans un coin d'ombre le recueillement de sa dernière prière.

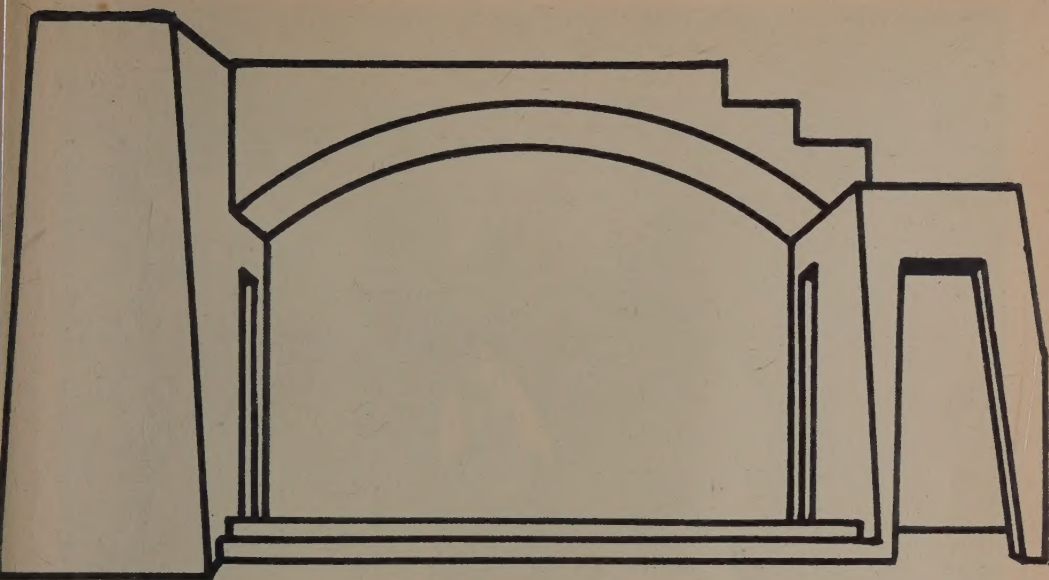
Ainsi la Mélodie de Solesmes s'élève, ondule, s'enfle et se repose, sans un sursaut, sans une rupture. C'est à peine si nous la sentons quitter le silence, tant elle est préparée dans l'âme qui la profère et dans celle qui la recueille en s'y unissant. C'est à peine si nous nous apercevons qu'elle s'éteint, tant elle laisse à l'âme qu'elle a conduite auprès de Dieu de champ pour la prière et l'adoration.

J. C.

Qu'Il me donne le pouvoir d'aider les âmes et de Lui former un Chœur.

J. C.
(Notes intimes).

(1) Lamennais, cité par Dom André Mocquereau.



L'UNITÉ DE CONCEPTION ET DE RÉALISATION

L'ESPRIT DU THÉÂTRE

Le théâtre d'art est à la mode. Il en naît tous les jours. J'en sais bien peu qui soient exempts de cabotinage — voire d'industrialisme — de bluff et de faux-semblants. Défiez-vous-en, je vous en prie. Car rien n'est plus funeste au développement du théâtre tout court que le faux théâtre d'art. Il faut si peu de chose pour avoir l'air d'être d'avant garde : remplacer des décors par des draperies de toile bise, supprimer la rampe, ou mettre simplement toutes les notions acquises de notre art la tête en bas et les pieds en l'air. Il y a naturellement de l'originalité dans une cafetière dont on fait un chapeau haut de forme, ou dans un fauteuil dont la destinée de fauteuil est brusquement interrompue par le fait qu'on ne puisse plus s'y asseoir. Il faut si peu de chose à un

théâtre né d'hier pour faire figure de théâtre d'art : un décorateur et un costumier y suffisent le plus souvent. Nous touchons là à une des pratiques d'illusionnisme les plus courantes dans notre métier. Quelques jeunes artistes enthousiastes se réunissent pour fonder un théâtre. Les bonnes pièces leur font le plus souvent défaut, les acteurs aussi, mais ils ne manqueront jamais d'un assez bon peintre de décors et d'un passable costumier. C'est dans ce sens qu'ils pousseront leur effort et qu'ils accuseront leur originalité. Mais où est, dans tout cela, l'art dramatique ? Ce qu'on a appelé, depuis quinze ou vingt ans, le nouveau mouvement théâtral a été pour plus de 75 % un mouvement de costumiers et de décorateurs.



Le tréteau du Théâtre Marigny.

J.-L. Barrault.

Sous cette aveuglante fantasmagorie, le drame demeure stagnant. Où voyez-vous qu'aboutisse l'influence des Bakst et des Reinhardt? Au music-hall, et quelque peu dans les théâtres officiels qui s'enhardissent timidement à affubler des acteurs sans vie de quelques étoffes voyantes. C'est pourquoi je vous disais en commençant que le point de vue décorateur est de tous le plus négligeable. Non qu'il ne puisse trouver de place dans l'ensemble. Mais la réalisation décorative doit être étroitement surveillée, mesurée, et même au commencement bannie, parce qu'elle est captieuse et décevante, étant la plus facile.

Le problème de la réalisation théâtrale, tel qu'il m'apparaît, c'est le problème de la scène et celui de l'acteur vivant sur la scène.

LA SCÈNE

Tenir pour telle ou telle formule décorative c'est toujours s'intéresser au théâtre par l'à-côté. Se passionner pour des inventions d'ingénieurs ou d'électriciens, c'est toujours accorder à la toile, au carton peint, à la disposition des lumières, une place usurpée ; c'est toujours donner, sous une forme quelconque, dans les *trucs*. Anciens ou nouveaux, nous les répudions tous. Bonne ou mauvaise, rudimentaire ou perfectionnée, artificielle ou réaliste, nous entendons nier l'importance de toute *machinerie*.

On pourra trouver suspecte cette déclaration de principe. On pourra nous représenter que sur la petite scène du *Théâtre du Vieux-Colombier*, force nous est de renoncer aux avantages d'une ample décoration... Nous pouvons répondre hardiment que nous nous réjouissons d'avoir à nous accommoder d'une telle pénurie de ressources. Nous en refuserions l'usage, s'il nous était proposé. Car nous avons la conviction profonde qu'il est désastreux pour l'art dramatique de lui ménager un grand nombre de complications extérieures. Elles énervent, détendent sa force. Elles favorisent la facilité, le pittoresque, et font verser le drame dans la féerie. Nous ne croyons pas que pour « représenter l'homme tout entier dans sa vie », il soit besoin d'un théâtre « où les décors puissent surgir par en bas et les changements être instantanés » ni qu'enfin l'avenir de notre art soit lié à « une question de machinisme ». (1) Gardons-nous de rien relâcher. Il ne faut pas confondre les conventions scéniques avec les conventions dramatiques. Détruire les unes, ce n'est pas s'affranchir des autres. Bien au contraire ! Les servitudes de la scène et son grossier artifice agiront sur nous à la façon d'une discipline en nous forçant à concentrer toute vérité dans les sentiments et les actions de nos personnages. Que les autres prestiges s'évanouissent et, pour l'œuvre nouvelle, qu'on nous laisse un tréteau nu !

Cette phrase m'a valu d'être traité, à peu près dans toutes les langues du globe, de calviniste, de janséniste et parfois de bénédictin, épithètes dont aucune n'est injurieuse, si elles paraissent un peu contradictoires. Je vois bien que c'est à mon austérité qu'on en a. Elle fait frissonner jusqu'au Ministre des Beaux-Arts et jusqu'aux sociétaires de la Comédie-Française. Et pourtant, après beaucoup d'expériences et de réflexions qui ont occupé la plus grande partie de ma vie, je m'en tiens à ce tréteau nu, pourvu que de nobles acteurs l'occupent et qu'un grand poète les enseigne.

« La scène libre au gré des fictions... » disait Mallarmé. Oui, voilà des mots qui font frémir mon cœur. Ils évoquent pour moi tout le miracle du théâtre. Ne cherchons pas tant, ne cherchons pas tant. Si nous étions de bonne foi, nous aurions trouvé depuis longtemps. Et je suis bien sûr d'ailleurs qu'après avoir beaucoup cherché, beaucoup adopté et beaucoup rejeté de formules dont la mode un instant aura pu s'enticher, on en reviendra à cette vérité parce qu'elle est très simple, très sûre, très solide, fondamentale, à la fois naïve et solennelle, et qu'elle n'admet point de tricherie : le petit tréteau nu, les « quatre bancs en carré », et « les quatre ou six planches, posées dessus » dont parle Cervantès dans un de ses prologues, le dispositif le plus simple de tous, symbole de la liberté la plus grande, et celui qui fait à l'imagination du poète l'appel le plus

pressant et le plus pur. La farce y jaillit d'un bond, la tragédie en gravit les degrés à pas mesurés, la féerie vient s'y poser avec un frémissement de guirlandes et de plumages, le mystère n'y compromet point sa majesté, le surnaturel même peut y descendre. L'univers à notre appel l'occupera et ses trois ou quatre marches suffiront pour étager, selon leur rang, le démon, la fleur et la bête, l'homme, ses passions et ses dieux.

Il ne s'agit ici d'aucune reconstitution, encore moins de l'application d'aucune théorie.

A un certain moment de notre travail d'interprétation, nous avons senti le *besoin* de ce tréteau. Voilà tout.

Nous nous y sommes essayés et, par lui, nous avons beaucoup appris.

C'est ainsi que nous nous efforçons, depuis sept ans, et continuerons de nous efforcer dans l'avenir, à ne créer aucun dispositif de scène, si ce n'est sous la pression du drame lui-même, par obéissance à des nécessités dramatiques profondément ressenties.

J'expliquerai plus tard quels furent la succession et l'enchaînement de nos travaux, quelle place essentielle y tient la création du tréteau.

Il nous est apparu, ou plutôt nous avons éprouvé, que cet instrument exaltait le jeu des acteurs, qu'il ordonnait et vivifiait le mouvement de la farce.

C'est pourquoi nous l'avons adopté.

Sans doute serons-nous appelés à le développer, à le perfectionner progressivement, selon les enseignements que nous tirons de son usage, et d'accord avec les exigences des œuvres nouvelles qui voudront s'aventurer sur ces quatre planches.

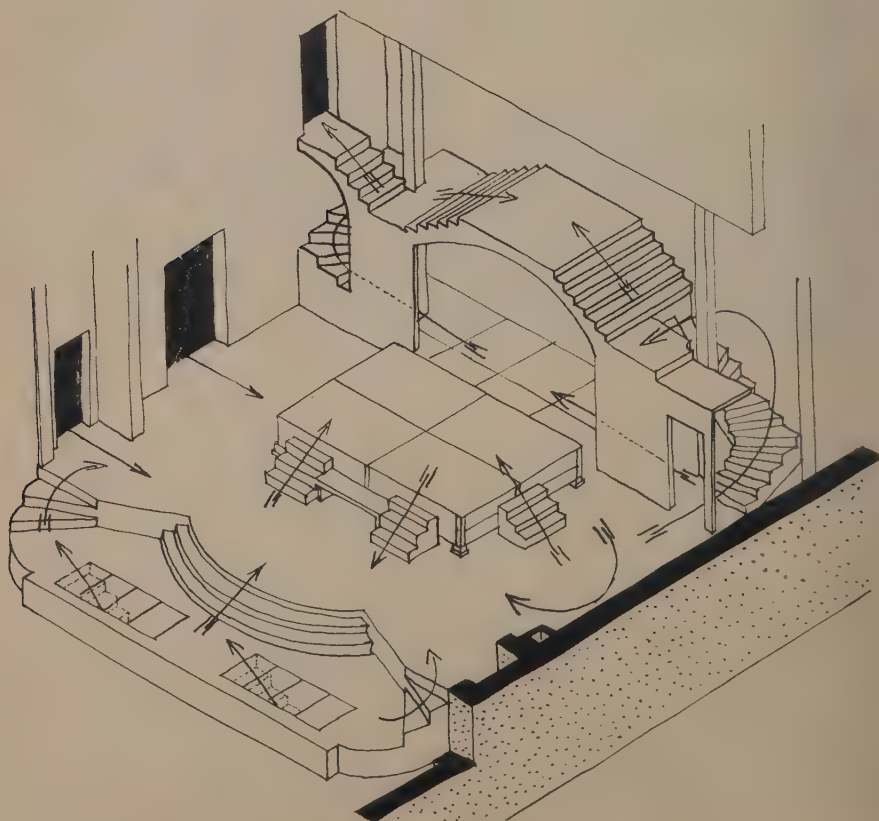
Avec les *Fourberies* on a essayé une réalisation purement théâtrale, et de pur mouvement.

On n'a cherché ni l'excentricité, ni même la nouveauté pour elle-même, mais, au contraire, par une certaine disposition des surfaces de jeu, par un certain renouvellement de la configuration et relief scénique, on a voulu rendre à une comédie immortelle sa configuration, son relief primitif, et se rapprocher ainsi d'une tradition perdue dont l'esprit, s'il renaissait parmi nous, peut inspirer les talents éperdus d'aujourd'hui.

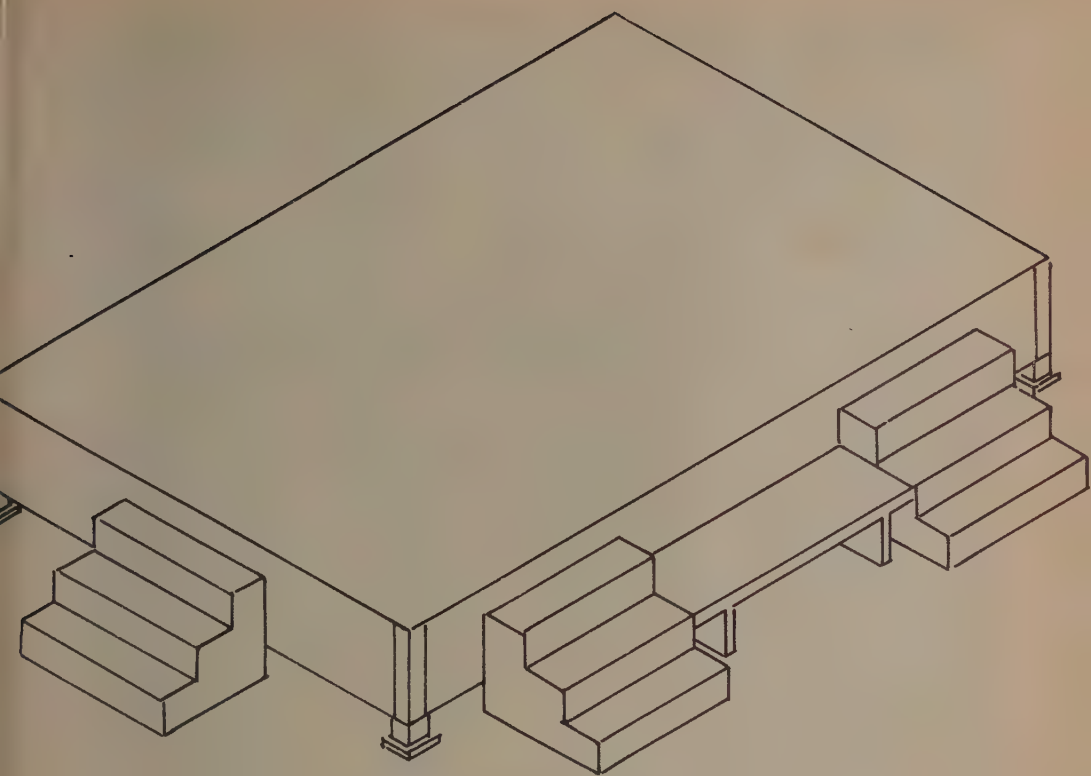
Ceux qui me raillent en me traitant de « Janséniste » ne se doutent guère, sans doute, du goût que j'ai passionnément pour la haute farce. Qu'on me laisse seulement le temps de former mes farceurs et d'orienter peu à peu mes camarades hors du guépier de la littérature vers des espaces libres et des sources généreuses. C'est peut-être, c'est sans doute, d'une renaissance de la farce que procédera le renouvellement dramatique total auquel nous voudrions contribuer, et dont on sentira peu à peu se dégager le sens dans nos essais ultérieurs.



*Les Fourberies de Scapin,
place St-Sulpice 1920.*



Le Vieux-Colombier.



ON N'A CHERCHÉ NI L'EXCENTRICITÉ NI MÊME LA NOUVEAUTÉ POUR ELLE-MÊME MAIS AU CONTRAIRE PAR UNE CERTAINE DISPOSITION DES SURFACES DE JEU, PAR UN CERTAIN RENOUVELLEMENT DE LA CONFIGURATION ET RELIEF SCÉNIQUE, ON A VOULU RENDRE A UNE COMÉDIE IMMORTELLE SA CONFIGURATION, SON RELIEF PRIMITIF ET SE RAPPROCHER AINSI D'UNE TRADITION PERDUE DONT L'ESPRIT, S'IL RENAISSAIT PARMİ NOUS, PEUT INSPIRER LES TALENTS ÉPERDUS D'AUJOURD'HUI.



Jean Dasté. Kagekyo.



Jean Dasté.

L'ACTEUR

Je ne suis pas de ceux qui pensent que l'acteur doit être nécessairement inculte et stupide. Je crois à la nature de l'acteur. Mais je crois aussi, pour la moyenne des sujets, au développement par la culture et l'éducation. Je me suis efforcé par tous les moyens, et en particulier par une sollicitude constante, d'élever le comédien à une certaine dignité, de lui donner une haute idée de sa fonction, de développer et d'enrichir sa conscience, de le tirer de la spécialisation à outrance qui le mécanise, de l'instruire par des conseils, des exemples, des préceptes, enfin de le mettre en possession d'une technique souple et sûre qui loin d'opprimer sa personnalité tendait à lui donner un libre jeu. Je ne puis me van-

ter d'avoir transformé la nature de l'acteur. Mais je l'ai disciplinée. J'étais le maître de ma troupe. Et grâce à cette confiance qui régnait entre nous, grâce à cet entraînement du labeur en commun sans cesse repris et sans cesse perfectionné, grâce à cet amour du métier pour lui-même et à cette justice qui donnait à chacun tout à coup l'occasion de faire sa preuve, le travail était aisé, joyeux, et presque toujours couronné de succès. Rien n'est plus avilissant que la besogne du comédien quand elle est faite sans amour et sans dignité. Rien n'est plus émouvant que ce sacrifice de soi-même qu'offre chaque jour à la pensée du poète le véritable serviteur du théâtre.

Le métier du metteur en scène, qui ressemble un peu à celui de Dieu le Père, créateur des univers, exerce de nos jours une grande séduction sur beaucoup de personnes. Quantité de jeunes gens, et même de jeunes filles, se sentent agités par cette vocation. Il y aura bientôt plus de metteurs en scènes que d'acteurs. L'acteur doit renoncer, dans le théâtre nouveau, à ses prétentions de premier plan. C'est entendu. On lui demande une juste abnégation de sa personnalité prétentieuse. On a raison. Mais c'est au profit de la personnalité non moins égoïste et des prétentions non moins encombrantes du metteur en scène. Et j'ai peur que dans bien des cas le cabotinage de l'acteur ne cède le pas au cabotinage du metteur en scène. C'est sortir d'un grand mal pour tomber dans un pire.

Quels que soient le talent, l'imagination et la science technique d'un metteur en scène, il n'est digne de sa fonction que s'il pratique la plus grande, la plus simple et la plus difficile des vertus. Je veux dire la sincérité. Une sincérité faite d'intelligence et de modestie. Il y aurait tout un long chapitre à écrire sur cette question de la sincérité dans la mise en scène. On devrait définir d'abord la notice même de la sincérité, montrer que ce n'est pas, comme on le croit communément, une vertu de primesaut, une vertu de jeunesse, facile et entreprenante, mais au contraire une vertu de maturité dont la sagesse n'exclut pas la chaleur, une vertu de réflexion, de retenue et de choix. Rien n'est plus facile que de s'exciter sur un texte dramatique. Rien n'est plus commun que d'avoir des idées, toutes sortes d'idées à propos d'une pièce, par exemple d'habiller Hamlet en lieutenant de hussards, ou de faire jouer le Tartufe en costume de bain. Rien n'est plus terrifiant qu'un metteur en scène qui a des idées. Son rôle n'est pas d'avoir des idées, mais de comprendre et de rendre celles de l'auteur, de ne les forcer ni de les atténuer en rien, de les traduire avec fidélité dans le langage du théâtre. Et que faut-il pour cela ? Il faut savoir lire un texte. Et quelles sont les méthodes qui conduisent à bien lire un texte ? Je serais embarrassé de le dire. Je crois que cela ne peut guère s'apprendre. C'est un don c'est une grâce qui nous est donnée, c'est une inspiration analogue à celle du poète, d'un ordre moins élevé, mais de même nature. L'homme de théâtre-né, par une mystérieuse connivence, entre presque sans effort en possession de l'ouvrage du dramaturge né. Ce qui n'est pour autrui qu'une suite de mots, noirs sur blanc, et que les phrases coupées d'un dialogue, il y découvre, pour ainsi dire au premier coup d'œil, un monde de formes, de sons, de couleurs, de mouvements. Il ne les invente pas. Il les retrouve. Ce sont les

mouvements, les couleurs, les sons, et les formes qui accompagnaient plus ou moins consciemment la création du poète. C'est pourquoi je pense que pour une œuvre bien conçue pour la scène il existe une mise en scène nécessaire, et une seule, celle qui est inscrite dans le texte de l'auteur, comme les notes sur une portée musicale. Elles sont muettes aux yeux du profane. Le regard du musicien les fait chanter.

Il est une autre condition de beau travail dramatique, dont on parle souvent, que chacun s'accorde à reconnaître pour indispensable, mais qui rarement se voit observée. C'est l'unité de conception qui doit présider à la préparation du spectacle, comme à l'exécution de ses moindres détails. La tare la plus commune du métier scénique, et d'ailleurs la plus souvent dénoncée, c'est la mauvaise organisation du travail, son incoordination. Pour obtenir l'harmonie qui saisira l'esprit et tous les sens à la fois du spectateur, il faut que le même homme, ayant pénétré le sens et pour ainsi dire incorporé le rythme du drame, s'étant assimilé le caractère de chaque personnage et les rapports que soutiendront entre eux les différents acteurs, il faut que ce même homme soit capable de circonscrire l'aire dramatique, d'en délimiter l'espace et d'en susciter les volumes, de concevoir la décoration de la scène, d'y distribuer l'éclairage, de disposer le mobilier, d'imaginer l'apparence physique et le costume des acteurs, de régler l'évolution des masses, d'assigner à chaque chose sa place, à chaque individu le caractère de son action, enfin de retrouver dans un monde de fiction les mouvements naturels et l'infinité variée de la vie. Le metteur en scène, l'animateur dramatique est ici le substitut du poète. Car ne l'oublions pas, c'est le poète et le poète seul qui détiennent à l'origine toute la vie du poème. C'est lui qui enseigne le chœur, lui impose ses évolutions, détermine le dispositif scénique et crée jusqu'à l'apparence physique de l'acteur. Au IV^e siècle avant Jésus-Christ, c'est Eschyle qui est tout le drame. C'est de lui que tout s'épanche comme d'une source. C'est à lui qu'obéit tout le rythme du drame. Au moment précis où le poète dramatique se scinde pour ainsi dire, où il se désintéresse plus ou moins des conditions de la réalisation théâtrale pour se spécialiser dans sa fonction d'écrivain, il ne grandit pas, il décroît, et dès cet instant commence une certaine décadence, car le moment de la perfection est extrêmement fugitif. C'est le grand mérite des artistes du théâtre nouveau d'avoir senti la nécessité d'un retour à cette unité primitive qui seule permet à la voix du poète d'atteindre l'oreille du spectateur toute pure et non déformée.



Christophe Colomb au Théâtre Marigny.

Cette unité, je vous ai dit qu'on cherche à la reconstituer dans une union presque irréalisable entre les différents ouvriers du théâtre, ou mieux encore dans la personne du metteur en scène complet qui, par son identification avec l'ouvrage qu'il produit sur la scène, nous restitue une image affaiblie du poète.

Tous ces problèmes de la réalisation théâtrale qui nous inquiètent tant n'existent que parce que fait défaut la pure et simple vie dramatique en la personne d'un homme de génie. Toutes ces questions que nous nous posons, seul le poète peut y répondre intégralement, s'il est Eschyle, Shakespeare ou Molière.

J. C.



*Les Fourberies de Scapin,
place St-Sulpice 1920.*

LE PUBLIC

L'une des causes à mon sens de ce dépérissement de notre art dramatique est cette distinction fatale qui s'est faite, ce noir abîme qui s'est creusé entre ce qui s'adresse aux délicats et ce qui n'est bon que pour la foule. Nous n'aurons de théâtre vivant qu'au jour où ce divorce aura pris fin. Il remonte bien loin dans notre histoire. Boileau reprochait à Molière de s'abaisser à faire les délices de la canaille. Ce Molière, qui prétendait ne suivre d'autre règle que celle de plaire au public, qui lors de sa première visite à la Cour, en représentation, ne craignit pas de risquer devant le Roi l'une de ces petites farces assez crues dont il régala ses auditoires de province, ce Molière est resté le plus actuel, le plus actif de nos vieux auteurs. Il avait longtemps parcouru la Province. J'ai fait comme lui pendant quelques années. J'ai touché dans les petites villes

et dans les campagnes un public vraiment populaire, c'est-à-dire mêlé de toutes classes ; depuis l'ouvrier des champs jusqu'au châtelain, en passant par le fonctionnaire et le boutiquier. Public spontané, qui comprend tout, qui sait rire et s'émouvoir, qui ne craint pas d'applaudir, qui se donne au spectacle comme les acteurs se donnent à leur jeu. Est-ce donc à Paris seulement que serait impossible cette fusion populaire ? Public difficile, dit-on. Public blasé surtout, qu'aucun appétit réel ne tient, qu'aucune conviction ne mène, qui passe de la gaudriole la plus vulgaire où il se complait mollement, aux jeux littéraires les plus inhumains où il se guinde sans plaisir. On confond trop volontiers la qualité du plaisir dramatique avec la difficulté qu'on éprouve à en jouir. On goûte une satisfaction de vanité à faire de cette jouissance une délectation solitaire. Je crois que



Il y a un public professionnel, comme il y a des acteurs et des auteurs professionnels, au mauvais sens du terme.



Nous mesurons sur une âme jeune la puissance solennelle du théâtre...

c'est une erreur et une petitesse. La qualité du vrai plaisir dramatique est d'être partagé, multiplié par mille ou davantage, et de l'être instantanément. Le destin de notre théâtre n'est pas dans la voie du raffinement, de l'ésotérisme. Je le vois dans celle de la grandeur et de l'universalité. Dans une salle de spectacle, on ne s'y reprend pas à deux fois pour être amusé ou pour être ému. Pas plus que l'acteur, sur la scène, ne s'y reprend à deux fois pour trouver et faire passer dans le public son expression comique ou dramatique. On n'est ému ou amusé que par ce qui vous touche franchement, directement, immédiatement, par ce qui vous choisit, vous vise et vous atteint

dans votre personne sensible, intelligente ou raisonnable. Pour réagir, pour participer, pour protester, pour rire ou pour pleurer, il faut comprendre. Il faut que tout le monde comprenne. Nous voudrions faire un théâtre qui fût compris de tous, ou, du moins, qui pût être compris de tous et pût devenir la nourriture de tous. Sans rien sacrifier de sa qualité.

Mais cette qualité-là est plus profonde et d'une essence beaucoup plus rare que celle que l'on prête aux manières de la mode ou aux excentricités, aux préciosités intellectuelles. L'originalité réelle n'est qu'une forme de la sincérité.

J.C.

UNE THÉORIE DU THEATRE

Nous donnons ici les notes inédites de sa première leçon sur le théâtre grec. Cette « théorie du théâtre » n'est pas rédigée mais elle est puissamment ordonnée. Ces phrases lucides qui s'enchaînent sans effort sont un des plus éclatants manifestes de la rénovation dramatique.

JE reviendrai souvent sur les mêmes idées : de l'utilité qu'il y a à présenter les mêmes idées sous différentes lumières.

Ne jamais manquer de rattacher les questions particulières aux idées, aux principes généraux.

Les différents professeurs rattacheront leurs démonstrations et leurs conseils à ces mêmes idées générales. Ils les reprendront pour leur compte au point de vue de leur spécialité technique.

Nous travaillerons sur un répertoire d'idées commun, avec un vocabulaire commun, bien élucidé.

Afin que tout soit clair, ordonné, établi, cohérent.

C'est ainsi que se forme l'unité de doctrine.

Que s'acquiert la *théorie* stable, conductrice, protectrice d'un art vivant.

THEORIE : Dépréciation du mot théorie, théoricien.

Tout cela c'est de la théorie : c'est des mots.

Pas de bonne pratique, pas de bon technicien sans culture et formation générale.

L'instinct ne suffit pas. Qui dit grandeur dit intelligence et raison.

Il ne suffit pas de sentir. Il faut penser et bien penser. Pour bien sentir en art, il faut bien penser. Ne pas sentir n'importe quoi, indiscrètement. Sentir avec choix. C'est le résultat, chez l'artiste bien doué et bien instruit, d'un mariage mystérieux entre l'instinct et la raison, le sentir et le penser.

Rien ne naît sans le don.

Rien ne se développe ni ne dure sans la science.

Pas de grande sincérité sans maîtrise, la sincérité étant choix.

Pas de distinction réelle entre l'art et le métier.

Le grand artiste est celui qui s'élève à la théorie de son art. Il ne s'y élève que grâce à la pratique, à ce que la pratique lui apporte chaque jour. Mais l'infailliable praticien est celui qui possède

les principes de son art et qui obéit à ses lois.

^à Theorein = considérer.

s'arrêter pour considérer.

Avoir une vue de son art (non pas en bavarder. Je me défie d'un artiste qui parle trop bien de son art. Mais se bien orienter).

Tenir l'esprit au-dessus de son travail. (Nicolas Poussin, Ingres, Goethe.)

« Dans les arts soumis au calcul, la théorie devance et conduit la pratique ; dans les arts où préside le génie et le goût, c'est au contraire la pratique qui précède la théorie. »

Marmontel.

Tous les arts sont soumis au calcul, dépendent du nombre (mais non comme les arts mécaniques où les formules numériques sont d'abord connues).

Tous les arts relèvent d'un sentiment, d'une émotion, d'une contemplation, d'un besoin.

Origine esthétique.

(Newton, en y pensant toujours. Galilée.)

Le premier dessinateur, poète, architecte, astronome, comédien. Bervin, utilité.

Et il faut que l'art reste inspiré par ce *bervin*. C'est lui qui inspire tout, transforme la matière.

Parler des primitifs.

Il se perd dans la gratuité.

Mais dès que d'expériences répétées, contrôlées les unes par les autres, se dégage un principe, la théorie apparaît. C'est elle qui fait progresser la pratique, qui lui donne son élan, son rythme, ses lois.

Ce que c'est que faire une chose ou *prendre conscience* de quelque chose.

Les théories sont éternelles. C'est la pratique qui se défait. Tradition. C'est toujours au nom des mêmes principes qu'on fait les révolutions.

Théories vivantes. Théories mortes. Débauche de l'instinct.

Quand il y a décadence, décrépitude de la pratique, il faut le restaurateur, le guide, le théoricien.

Il ne faut pas que la théorie vous dessèche.

Le don avant tout, le goût avant tout ; mais cultivé, dirigé. Définir le *pédantisme*, la *virtuosité*.

NÉCESSITE d'une théorie du Théâtre. Nous arrêter et considérer notre art.

Les comédiens farcis de pratique. Le simple arrêt. La relâche déjà leur donne le sentiment du progrès.

Les élèves entreront dans une pratique graduée pour rendre vivant chacun des principes de la théorie.

Les autres apprendront à juger.

Ne pas croire que je lis trop.

Que ce que je suggère ou demande est impossible.

Rappeler comment furent accueillies en 1913 les premières suggestions. Puis en Amérique. Maintenant vous êtes là.

Vous ne sentirez pas le bénéfice immédiat.

Vos difficultés pratiques, techniques, ne verront pas de solution.

Mais peu à peu vous vous sentirez devenir d'autres êtres, capables de faire d'autres choses.

Rien ne m'est venu par érudition.

Ce que je sais je l'ai appris dans la pratique.

La théorie du théâtre grec, italien. Théâtre.

Je me les suis faites au contact des œuvres. Et en exécutant le métier de comédien et de metteur en scène.

Puis j'ai trouvé dans les livres confirmation de mes idées.

Je ne suis pas un érudit, un théoricien sans pratique. Je n'ai point d'orgueil intellectuel vis-à-vis de vous. Je ne méprise pas vos difficultés, vos ignorances. Je les fais miennes et tâche, en les éprouvant, de leur venir en aide.

Il y a une œuvre d'art du théâtre à laquelle nous ne parviendrons que si nous sommes nourris des mêmes vérités.

Ces vérités ne vous apparaîtront et ne porteront leurs fruits dans la pratique que grâce à une théorie bien établie, qui sera approfondie et mise en contact avec la pratique dans mon cours de sens et d'instinct dramatique et qui sera élargie par les cours sur la Grèce. Juvet. La technique poétique. (Romains.) Histoire grecque et mythologie grecque. Mais pas trop d'érudition. Restez toujours léger.

Comédiens. Ce qu'est votre entraînement (indication sommaire qui permet d'exécuter. Répétitions. Indications. Intonations).

Le flottement à l'usage.

Comment un mot dit en dehors de la scène peut vous faire réfléchir et vous aide.

Des idées générales et principes pour guider votre travail. Rappeler ce que j'ai dit dans ma première leçon Sens dramatique. Pour vous aider à travailler par par vous-même, développer votre personnalité.

Ici tracer le tableau d'un art dramatique complet que nous considérerons comme idéal.

Je vous en parlerai avec des mots de votre métier. Je le peindrai avec des traits de votre expérience. Je vous en donnerai le ressentiment et le regret. Je formerai dans vos esprits l'attente et la volonté d'autre chose pour l'avenir.

Puis dans le cours : sens dramatique, nous prendrons une à une chacune de nos difficultés : l'entrée, la marche, le silence, la réplique, etc.

Tout cela ce n'est pas faire de la littérature, c'est apprendre son métier, faire son métier.

CE que doit nous fournir une théorie du théâtre.

Nécessité de se détourner du théâtre contemporain, de son personnel, de ses mœurs, de son public, de ses journaux.

Divorce du théâtre et de la vie sociale.

Théâtre religieux — théâtre populaire.

Un tel théâtre est-il possible?

Epoque de transformation.

Exemple de la Russie.

Le besoin — l'esprit du dieu. Le cérémonial ou le Mythe.

Différence entre le public que vous formez et celui des Annales.

Nos salles de fondateurs.

Fausses renaissances. Les restes de la bourgeoisie. L'esthétisme du peuple. Faux théâtres populaires.

Le cinéma, le café concert, le cirque.

Le refrain retenu, le feuilleton de cinéma.

L'artiste intervenant dans le divertissement populaire.

(La mascarade dyonisienne, le besoin de se déguiser, de chanter, de dire quelque chose à quoi on tient, de danser, d'applaudir.)

La pensée commune, la guerre, l'armistice. Carpentier.

Une théorie du théâtre nous permettra d'analyser et d'ordonner les notions suivantes :

Le besoin, la passion, la compétence dramatique, la préformation d'une forme dramatique chez un peuple ayant des mœurs bien accusées, bien ordonnées et un mode de pensée commune.

La naissance, la formation et le développement d'une forme d'art dramatique.

La célébration dramatique.

L'ÉTUDE du théâtre grec nous fournit les éléments de cette théorie non pour l'imiter du dehors, mais discerner ce qui survit de ses traditions, pour fixer nos idées, donner un cadre à nos pensées.



Lorenzaccio au T.N.P.



Delphes.

Dans quel esprit je ferai ce cours. Un minimum d'érudition, de discussion archéologique.

Pourquoi le théâtre grec ?

Parce que s'approcher du génie grec est le souverain antidote.

Athènes au V^e siècle « produit à la fois des maîtres dont les exemples s'imposent et un public dont l'opinion est souveraine ».

L'art proprement dit, c'est-à-dire le gouvernement de l'instinct poétique par la raison prit là une perfection nouvelle.

L'atticisme, forme la plus simple du génie hellénique.

Absence de tout caractère spécifique trop dur ou trop exclusif.

Le langage athénien « tempéré et commun à tous » (Isocrate).

Simplicité, précision élégante, délicatesse, enjouement, ironie pénétrante et légère.

Haine des faux ornements, mépris de l'exagération, dégoûts des effets violents et cherchés. Caractère dépouillé et universel.

Justesse, simplicité, sobriété.

Le pur naturel hellénique.

Rapport avec le naturel et le goût français.

Ce qui altère le goût français. (Racine, etc.)

Ce qu'on prend aujourd'hui pour l'art.

Prétentions esthétiques. Pédantisme.

Intention. Commentaire.

Le développement du théâtre nouveau va à l'inverse du naturel.

Rappeler mon premier manifeste.

J. C.



Athènes.



Je voudrais être tellement parti que tout retour semble impossible.
(C Claudel : *Le livre de Christophe Colomb*).



PRINCIPES EN ART

Les procédés matériels s'imitent, se copient.
 (Uniformisation des procédés scéniques au XX^e siècle.)

La personnalité a de la peine à se manifester.

Renouveler ?

Vivifier. Animer. Rendre l'âme. Retrouver la vie.

La vie d'un texte.

Qu'il s'agisse d'Eschyle ou de Molière, de Shakespeare ou de Tchekov, chaque texte a une vie propre, une vie chiffrée que nous avons à déchiffrer.

Apprendre les principes d'un Maître. Gagner du temps. Ouvrir l'esprit.

Travailler devant le disciple. Bon signe quand le disciple se révolte, ou quand il commence à enseigner le Maître.

Oublier ce qu'on a appris.

Faire son expérience personnelle.

Tâtonner sur le vif.

Puis découvrir la théorie, les livres.

Oublier les livres.

Les acquisitions et les oublis successifs : les principes.

Oublier les principes. Les assimiler au point de les oublier.

Préparer soigneusement.

Etablir rigoureusement.

Et encore une fois oublier.

Etre libre. L'intelligence et les corps détendus.

JACQUES COPEAU.

(Notes inédites extraites
 de sa 1^{re} leçon sur la
 théorie du théâtre)



UNE CÉLÉBRATION

“ Meurtre dans la Cathédrale ” au Bec-Hellouin.

Les représentations que nous venons de donner dans l'Abbaye bénédictine du Bec-Hellouin nous auront à tous appris beaucoup de choses. Elles confirment ce que Gischia et moi-même pressentions lorsque nous eûmes la bonne folie de créer pour la première fois des fêtes de théâtre en province, dans un lieu privilégié.

Il y a 7 ans, en mai 1947, nous pensions que notre tentative resterait unique, isolée. Nous voulions plonger l'art de la parole et du chant dans un lieu hors de toute communication avec les inquiétudes quotidiennes. Depuis, il n'est pas une province de France qui n'ait son Festival (Ah! l'affreux mot). Et déjà, il est certain que

l'élément passionnel du théâtre, le plaisir d'entendre et de voir, les querelles de notre métier se livrent et se délivrent hors de Paris. Le théâtre désormais court les routes, s'établit au bord du Rhône, chante dans le pays de Cézanne, s'établit dans une ville martyre (Caen), emporte Camus à Angers, redonne au théâtre admirable de Bordeaux tout son éclat. Le théâtre s'établit avec ses moyens premiers : tréteaux, ciel et pierres. Et le temps ne fait rien à l'affaire.

Au Bec-Hellouin, la pluie est tombée pendant un quart d'heure au beau milieu d'un premier acte du *Meurtre dans la Cathédrale*. Nous jouions. Et tout en jouant, baigné de pluie, j'attendais avec crainte qu'un, puis deux, puis cinq, puis vingt spectateurs et enfin les deux mille six cents personnes quittent les travées et s'en aillent. Rien ne s'est passé. Pendant un quart d'heure, la pluie vive et brillante a formé écran entre nous ; cette pluie n'a pas fait fuir un seul spectateur. Je suppose que d'autres ont vécu cette expérience mais c'était la première fois pour nous. Elle confirme cet admirable génie du public, fait de patience, de confiance et d'affection. On compare souvent les comédiens à des hommes et des femmes qui ont toujours conservé leur âme enfantine. Ces enfants sont parfois irascibles et, mon Dieu, cela est assez banal. Mais reste cette foule à laquelle nous appartenons tous, au moins deux à trois fois dans l'année. Reste ce public, qui subit la pluie, sans broncher, tout en écoutant une pièce si souvent difficile.

Alors, entre le public et l'acteur se crée ce combat fraternel : quel est celui qui interrompra le premier la cérémonie. Et Dieu enfin arrange les choses. Et la pluie cesse et tout le monde est resté.

Il faut proposer au public théâtral des aventures. J'ai trop vécu depuis plus de sept ans mon travail, pour ne pas savoir que là d'abord est la leçon : tout ce qui n'est que paresse administrative du théâtre, goût de ne rien déranger, souci de maintenir notre art dans les normes habituelles est le pire destin que l'on puisse infliger au théâtre français. Revenons à Bec-Hellouin. C'est une abbaye très détruite. Seule face à une enceinte d'arbres comme il y en a des millions dans le monde, se dresse une tour. Le lieu est éloigné de toute communication. Il faut bien avoir regardé la carte pour savoir où se trouve le vallon de l'abbaye. Les premiers jours, les services du T.N.P. s'y trompèrent. Je n'osais dire au président du Comité d'organisation que j'évaluais à environ 300 ou 400, le nombre des spectateurs qui chaque soir seraient là. Grâce à la confiance souriante de Dom Grammont et de ses religieux, grâce à une bonne organisation, le dispositif prévu pour 2.000 places en supporta 2.600 le troisième soir !

JEAN VILAR.



Avant le spectacle.



Le Père Abbé et le public.



Georges de La Tour.

LES LIVRES

Marcel ARLAND. *Georges de La Tour*, « Les demi-dieux », Edit. du Dimanche, 8 planches en couleurs, 92 en héliogravure (ensembles et détails des tableaux).

Admirable album précédé d'une notice biographique de Mme Anna Marsan qui initie avec une parfaite justesse et précision à ce qu'on sait sur ce peintre, l'un des plus grands du XVII^e siècle. Sa gloire, de son vivant, demeura limitée à une étroite région. (Les deux auteurs nous paraissent croire qu'elle s'est étendue au-delà. Rien ne l'indique, au contraire.) Il sombra tout à fait dans l'oubli jusqu'à notre temps. (Nous nous étonnons de ne pas voir figurer dans la bibliographie les pages magistrales des *Voix du silence* où Malraux manifeste la grandeur de La Tour par rapport à Caravage.)

L'album s'ouvre par un noble texte de Marcel Arland, « Georges de La Tour ou la lumière mentale », soulignant la parenté du peintre et des médiévaux, de ceux qui « donnent à la réalité quotidienne un caractère éternel ». On aimera particulièrement ces quelques lignes : « Partagés entre l'ombre et la lumière, les personnages revêtent un double caractère de recueillelement

et de grandeur. Entre eux et nous, si familiers que puissent nous paraître ce trait d'un visage ou ce pli d'une robe, subsiste une réserve, une distance. Ils ne s'adressent pas directement à nous, ils ne se mêlent pas à notre vie ; et nous ne saurions davantage les rejoindre de plain-pied en bons compagnons d'une aventure commune. Ils témoignent, ils manifestent, ils symbolisent, ils jouent devant nous une haute histoire. Et cette histoire, sans doute, nous savons bien que le plus profond de notre vie s'y trouve intéressé ; nous allons même y reconnaître notre propre histoire, mais dans une pureté exemplaire, et portée jusqu'à la dignité de la légende ou du mythe sacré. Enfants, femmes et vieillards, acteurs et témoins, s'effacent devant le sens de leur aventure ; ils se taisent (quel silence dans ces toiles !), ils attendent et déjà subissent, déjà vivent une révélation ; ils sont les éléments d'une œuvre qui s'édifie, et c'est enfin de cette œuvre qu'ils reçoivent leur exacte valeur. »

Jamais n'a été mieux exprimé le caractère d'un art qui se conforme à l'ordre de l'*Incarnation*.

P.-R. R.

Symbolisme cosmique et monuments religieux. Deux fascicules de 106 pages et 47 planches, l'un de texte, l'autre d'illustrations, publiés par les Musées Nationaux.

Le Musée Guimet et l'Ecole des Hautes-Etudes se sont associés pour ouvrir en juillet dernier une exposition de documents montrant les différentes façons dont les monuments religieux, de l'Egypte antique à l'époque moderne, sont commandés par un symbolisme cosmique. Première manifestation du centre d'études annexé au Musée Guimet, qui sera « pour l'histoire des religions comparées », écrit M. Georges Salles, « ce qu'est le Palais de la Découverte pour les sciences dites exactes ». Le catalogue de cette exposition oriente dans ce champ du symbolisme cosmique d'une façon fort précise et des plus suggestives. En ce qui concerne le domaine judéo-chrétien, nous devons signaler les notices du P. Daniélou sur le symbolisme du Temple de Jérusalem, ou plutôt sur le symbolisme que des influences hellénistiques lui ont fait attribuer par Philon et par Josèphe ; la notice de Grabar sur Byzance, celles

de Louis Grodecki sur le moyen âge occidental, d'E. G. Léonard sur la Réforme et le Protestantisme, d'André Chastel sur la Renaissance et sur les Temps modernes.

« Cosmique », l'art, pour être sacré, doit l'être. Mais comment le sera-t-il ? L'intérêt de la présente documentation est surtout dans la déception qu'elle cause à cet égard. Elle met en garde contre la séduction de symbolismes maintenant insoutenables. Nous ne voyons pas grand-chose de positif à en retenir pour les artistes contemporains. Par exemple, les trois grandes églises dédiées à la divine Sagesse dans l'Empire byzantin avaient la forme d'un cube surmonté d'une coupole, *parce que le monde était censé cubique* : voilà qui nous avertit de ne pas compter sur des systèmes de formes matérielles, pour faire de l'église le *microcosme* qu'elle doit être. Décidément le chrétien est affranchi des « éléments du monde » (Gal., IV, 3). Il faut que sa conformité à l'harmonie cosmique soit bien secrète et mystérieuse.

P.-R. R.



Pernand-Vergelesses en Bourgogne et la maison de Copeau.

L'ART SACRÉ

Série 1953-54

PHOTOGRAPHIES : Au-départ Dijon : 5, 7 ;
 Agnétand : 9 ; Bernand : 10, 26, 27, 28, 29,
 Lipnitzki : 14, 17, 23 ; Odesser : 15 ;
 Brassai : 19 ; Schall : 20 ;
 René Faille : 24, 25.

L'ART SACRÉ, R.R.P.P. Couturier et Régamey O.P. directeurs
 Fondé par G. Mollard, Joseph Pichard et L. Salavin

Prix de ce fascicule (le dernier de la série 1953-1954) : 180 fr.

Abonnements : 1 an, France : 800 fr. ; Étranger : 1.200 fr. — Abonnement de soutien : 1.500 fr.
 Exceptionnellement jusqu'au 15 octobre et pour les réabonnements :

1 an, France : 750 fr. ; Étranger : 1.100 fr.

aux Éditions du Cerf, 29, Boulevard Latour-Maubourg, PARIS-7^e — C.C.P. PARIS 1436-36